

Frontalidad y teatro

NOTA II

Por Luigi Musati

La palabra "frontalidad" es una palabra clave para la práctica escénica, y también para una reflexión teórica sobre el arte de la escena, su historia y su destino.

Es sabido como el Teatro isabelino viva el espacio de una mañana como el proyecto político al que está atado, a partir de los ultimísimos años de Enrique VIII hasta el comienzo de los de Jaime I. En un principio desaparece por la represión puritana, luego, con la Restauración, por el avasallante modelo frontal italiano, importado por los Stuart "afrancesados". Junto a la práctica escénica, su fundamento arquitectónico, desaparecieron sus bases prácticas operativas y también su escritura. El Teatro español vive acontecimientos parecidos.

La hegemonía cultural de la máquina teatral inaugurada por Ariosto para los duques de Este, impone progresivamente en toda Europa la identificación entre la sala frontal y el teatro *tout-court*. Ya no existen prácticas teatrales, o al

menos prácticas teatrales "dignas" para cualquier representación y la práctica teatral idea sus formas (la dramaturgia, la iluminación, la conducta de los actores, las técnicas de actuación), sobre las necesidades producidas por este género de estructura arquitectónica, cuyo significado dominante, lo repito, es la separación y cuyo órgano es la frontalidad y cuya finalidad es la ficción. Además cuando en la segunda mitad de 1800 se introduce el gas de alumbrado (y más tarde la luz eléctrica) y se permite la oscuridad en la sala, la separación es total. Por fin se puede "fingir" que el público no existe, y se llega a la paradoja: lo que existe (la colectividad público/actores), finge no existir, lo que existe por "ficción" (el personaje y su acción) finge existir. La condición de esta paradoja o, mejor dicho, el precio que el acontecimiento tea-

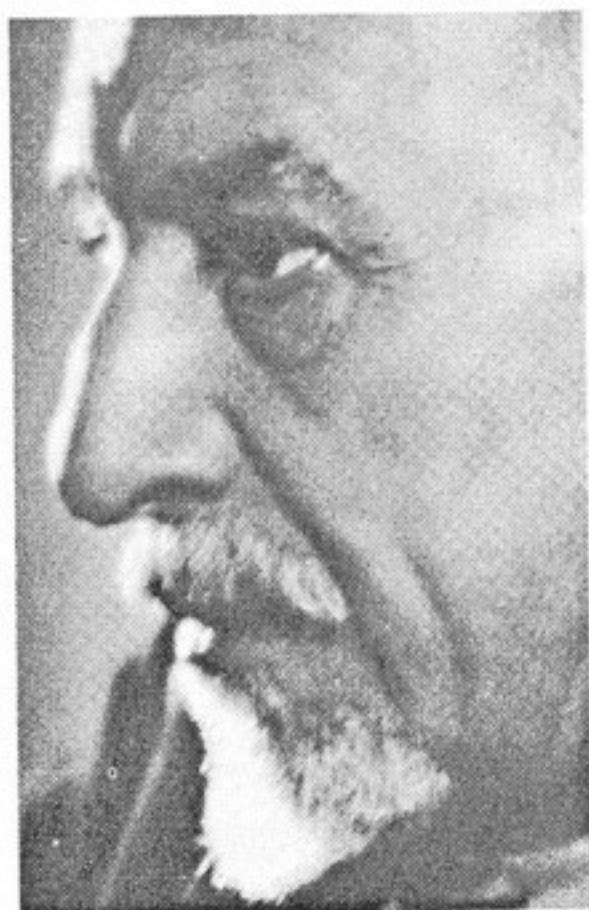


Ibsen.

tral tiene que pagar para esta paradoja, es un espacio separado, segregado, liminal y absoluto, cuyo tiempo, o mejor dicho la duración de la acción, viene de la oscuridad y a ella vuelve. La crisis de este modelo empieza junto a la crisis de civilización que sufre Europa en el paso entre los Siglos XIX y XX. En un primer momento la crisis se manifiesta a nivel dramático, en las obras de Ibsen, Chejov, Strindberg y sobre todo Pirandello, más tarde engloba todo el pensamiento teatral, con distintos resultados radicales, del Teatro expresionista a Brecht y a las Vanguardias.

Llegamos al momento en el

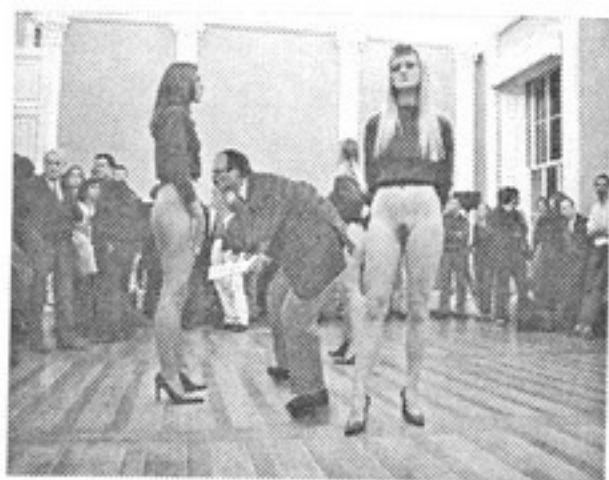
que la crisis se hace más fuerte, en el segundo lustro de nuestros años 50, cuando de la interacción entre las artes plásticas y el teatro más veces postulada en el Siglo XIX y ya planificada por la Vanguardia histórica, nace en Nueva York un movimiento cuya ejemplaridad, para mí, no ha sido totalmente enfocada todavía, o sea el movimiento de los "happening". Los "happening" en un primer momento, no quieren ser teatro, sino otra cosa. No quieren parecerse en nada a lo que la práctica y la conciencia común llamaba "teatro", espacio, praxis y roles. Pero justo esta voluntad de hacer y ser "otra cosa", va a definir esta "otra cosa" como un "teatro alternativo", en todos los sentidos, también bajo el punto de vista político, respectivamente al "teatro tradicional, burgués y frontal". Sería importante averiguar el rol de intermediación entre una y otra concepción/condición que desarrolla la dramaturgia de Pirandello, de la cual es episodio fundamental el del "teatro en el teatro", que quizás es el acto de muerte de la frontalidad: no creo que sea una casualidad que las primeras experiencias de dirección de uno de los padres del "teatro alternativo", Julian Beck, sean obras de Pirandello. En el "happening" encontramos prácticas y conceptos mucho más anti-



Pirandello.

guos que Nueva York, la ciudad que acoge estos acontecimientos. Antes que nada la reaparición de la secuencialidad, que reemplaza totalmente la lógica compositiva basada en el "plot". El "happening" es una secuencia de acciones que se subsiguen en el espacio y en el tiempo sin un orden aparente. Esta secuencia interesa, proyectivamente en el mismo acto, a los que el proyecto atribuye una acción determinada y definida, que no puedo llamar actores, sino "promotores de una interactividad" y otros, igualmente implicados en la acción, que resulta difícil e inexacto llamar "público", para quienes la acción no es supri-

mida en la forma de un espectador "pasivo" y supuestamente inexistente, pero sólo es menos determinada y definida. Aquello que el teatro frontal llama "público" es un elemento fundamental de la dramaturgia del "happening". Por ejemplo el "happening" establece proyectivamente cómo y dónde se colocarán y el lugar donde se sentarán o dónde estarán de pie o por donde se moverán las personas; esto determinará una calidad de la participación diversificada. La frontalidad aseguraba, o al menos quería asegurar, una visión única y generalizada (y también aquí una historia de la escenografía y del espacio frontal podría útilmente subrayar la progresiva "democratización" del punto de vista, del privilegio del príncipe al de los abonados de un palco y, luego, entre todo el público) una única, total visibilidad en una fruición pasiva que es "igual para todos". En el *happening*, sin embargo, nadie ve lo mismo, y la reacción del público determina diversificaciones en el acontecimiento, con la justa intervención del azar; un azar que es momento previsto en la fase proyectiva y, pues, hace parte de la escritura, como el silencio y el vacío. Sería conveniente explayarse en cuánto todo esto corresponda por un lado a los principios que fundamentan la democracia liberal y



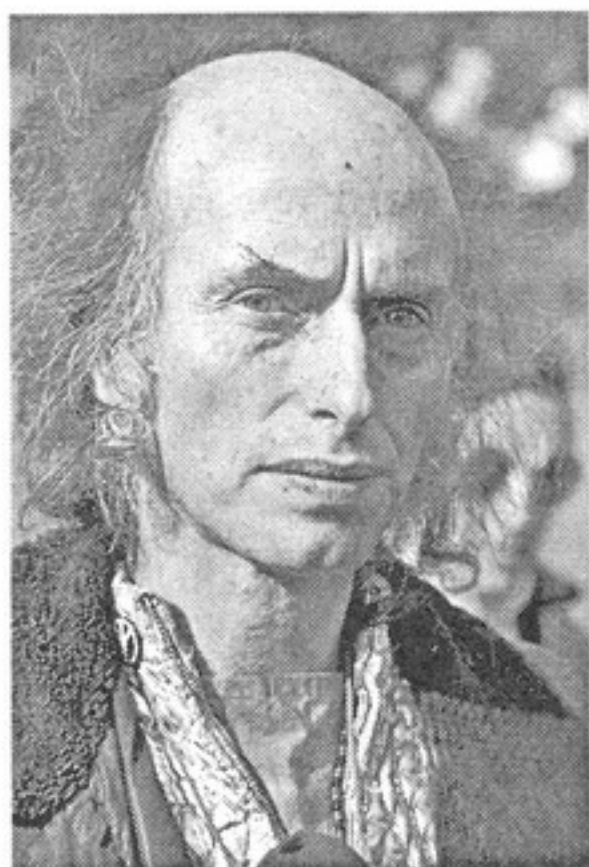
Happening.

burguesa y por otro a los principios de la democracia directa y del “mouvement” y cómo todo “se apoye” en el concepto “marcusiano” de sistema.

Porfiando en la intervención del azar, que tiene mucha importancia en el arte contemporáneo, vale la pena deshacernos de uno de los equívocos entre los más difundidos sobre el *happening*, o sea pensar que un *happening* sea algo que ocurre sin que nada sea predeterminado. Al contrario, el *happening* es compositivamente coherente, tiene un verdadero texto, que se puede entregar al impresor en “palabras” y “acotaciones”, en *legomena* y *dromena*, y no es una casualidad si utilizo esta terminología que generalmente utilizan unos antropólogos para describir el rito. El texto del *happening* predetermina un marco general de las operaciones: el hombre rojo entra por la puerta de derecha, da tres pasos, grita y cae al suelo. En este momento seis hombres de blanco que

están sentados entre los espectadores que se encuentran en el lado izquierdo se levantan y en coro dicen: “Aristippos!” o “Margherite!”. Si examináis “18 Happening de seis partes” de Allan Kaprow, quien dio el nombre al movimiento, veréis una estructuración formal, una dramaturgia, precisa y coherente, pero no rígida, ni cerrada, sino abierta al azar. A veces más y otras menos, la presencia del azar es, de todas maneras, calificante. Tal como la diversificación de la relación. No hay una relación única y no hay un comportamiento único, ni “actores” ni “espectadores” (¿quizás sería mejor llamarlos “promotores” y “participantes”?).

Esto porque lo que se busca es algo que es radicalmente distinto de la visión, que se trate de una visión estática o crítica, tiene poca importancia. Se intenta compartir una experiencia. El *happening* es algo que ocurre, pero no sólo para los actores, sino para todos. Es, pues, un *succeso*. De esto nace un movimiento que no por mera casualidad, como decía, se conjuga estrechamente con el “mouvement”, o sea con los sucesos del movimiento político. Por eso la crítica al teatro frontal se vuelve crítica a la burguesía. En el teatro frontal la vanguardia ve la celebración del pensamiento burgués en



Julian Beck.

todos sus aspectos: la negación del cuerpo, la negación de la fiesta, la negación del juego, la negación de la implicación, la obligación a comportamientos codificados, la insignificancia social de lo que pasa en la escena. Lo que empieza en la escena empieza y acaba en ella. Se lleva a un ámbito "aislado", definido "cultural", pero no modifica de alguna manera la existencia de quien participó, ni puede interferir con la "realidad" más que en ámbitos estrechamente y reducidamente personales, donde el "personal" no es, ni tiene que ser, político sino sólo exquisitamente "psicológico". El teatro de los años 60 y 70 que acaba de concluirse, puso en obras distintas estrategias en contra de la frontali-

dad, pero todas las estrategias convergían. En primer lugar la experimentación del concepto que cualquier espacio, de cualquier género, y no sólo la sala frontal, pueda ser habitado por un evento teatral. Esto ya se sabe desde hace tiempo, hasta el punto que se ha perdido el sentido innovador y polémico. Hoy en día es posible presenciar un evento teatral en un piso, o por la calle. Resulta interesante recordar unos experimentos "tópicos", como, por ejemplo, el "Teatro Invisible" de Augusto Boal. El "Teatro Invisible", que es un teatro "político" por excelencia, consta de acciones, sencillas y duras, que ocurren entre la gente sin ser anunciadas: imaginad que estáis andando por una calle de Río y de repente un grupo de policías atacan un transeúnte, lo rodean y lo golpean. El hombre grita desesperadamente: "¿qué queréis de mí? ¡yo no he hecho nada!". Los otros le faltan y llaman "subversivo" y, finalmente, se lo llevan. El transeúnte y los policías son actores, pero nadie lo sabía. Lo que todos los presentes viven es un trivial acontecimiento de violencia, "teatralizado" y "apartado" justo para luchar en contra del acostumbramiento al espectáculo del atropello.

Todo el desarrollo del teatro de Latinoamérica con el concepto,

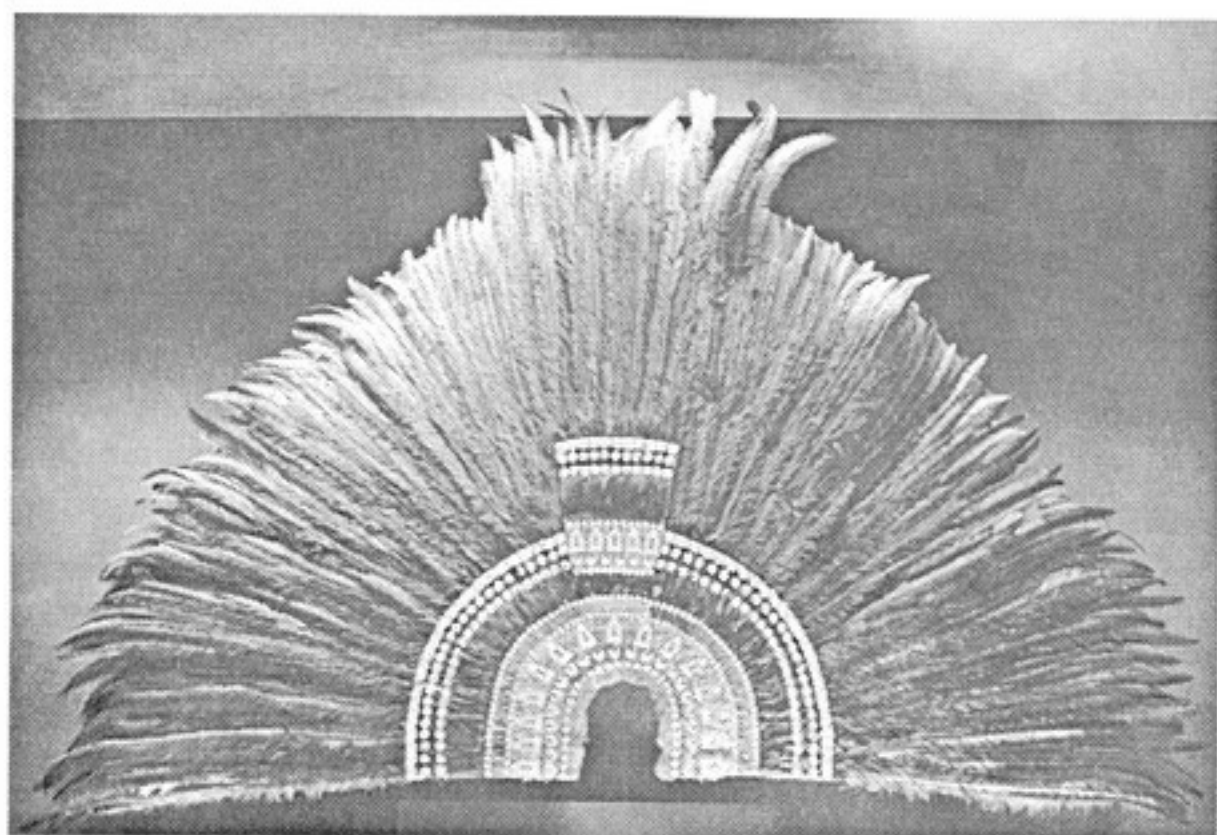


Augusto Boal.

por ejemplo, de Creación Colectiva, tal como se desarrolla sobre todo por obra de Enrique Buena-ventura, si por una parte parece desinteresarse de cuestiones estéticas y formales, dramáticamente niega de manera radical la división y la separación entre el acontecimiento escénico (o sea efectuado por los actores) y el acontecimiento de participación por parte de los espectadores. Otro ejemplo puede ser el "Orlando Furioso" de Luca Ronconi. Al presente Luca Ronconi suele decir (no creo sin coquetería) que fue un percance en su actividad de director, pero el "Orlando" es uno de los eventos teatrales de 1968. Es un espectáculo que evocó la fiesta renacentista y al mismo tiempo llevó consigo muchos de los elementos que, como vimos, se

encuentran en un *happening*. Los carros, sobre los que actuaban los actores, corrían entre los espectadores, a veces tropezaban, se paraban o se movían de manera incontrolada (se piense en la representación en la plaza de Vigevano). La casualidad del encuentro de los espectadores con los carros, que recorrían todo el espacio reciamente poblado, la fragmentación animada del intercambio actores/público, la solemnidad de la fiesta, el esfuerzo de los actores por la *performance* que los veían agarrados a sus vehículos o peligrosamente en vilo encima de ellos, todo esto era parte orgánica de la ruptura radical del nexo frontal que asegura un producto que debe y quiere ser evaluado en el ámbito de la composición estética, en favor de un hecho que tiene que ser vivido como una fiesta y como un evento irrepetible, que marque de manera irreversible la vida de quien participa.

El discurso que acabo de empezar es, para mí, realmente crucial para nuestro teatro. Si tuviera



Arte mexicano.

que describir lo que pasa en Italia, y no sólo en Italia, a partir del segundo lustro de los años 70 hasta hoy, diría que, antes que nada, asistimos y seguimos asistiendo a un paulatino despegamiento de los hombres y de los ciudadanos de lo que les pasa. Lo que en el social trivialmente (y con una satisfacción mal disimulada por parte de algunos) se llamó en los años 80 "reflujo", y que hoy se llama desapego por la política, en el teatro ve renacer y celebrar una nueva frontalidad, una textualidad que vuelve a las dinámicas compositivas de "plot", della *tranche de vie*, de las categorías de realismo hasta minimalismo, de las categorías de lo representativo, realizando una "puesta en olvido" no sólo de 70

años de práctica política, sino también de 70 años de práctica artística y escénica.

De la misma manera en estos años en las artes vimos volver el figurativo, con un valor análogo, no porque el arte figurativo sea en sí mismo frontal, más bien porque la fruición frontal de la obra de arte es la que creó nuestra cultura museal. Es una experiencia muy fuerte visitar un museo mexicano y compararlo a los de París o de Roma. Ir al Louvre e ir al museo de antropología e historia de México, son dos experiencias totalmente distintas. El espacio expositivo del Louvre está dominado por la frontalidad de la obra de arte y por la fruición de la obra de arte cual hecho estético. En el mu-



La Gioconda.

seo antropológico de Ciudad de México, las obras de arte son contextualizadas en un recorrido que las ve y las hace revivir como testimonio del comportamiento humano; no es una casualidad que se llame "museo nacional de antropología" y no "museo nacional de arqueología" o "de artes plásticas". Un ejemplo. La piedra de la luna, o sea la piedra sobre la que caían los cuerpos de los muertos de lo alto del Gran Teocalli es, desde el punto de vista estético formal, una absoluta obra maestra como también desde los puntos de vista técnico y de la composi-

ción. Esta figura femenina (ya que indudablemente se trata de una mujer; son muy evidentes los elementos sexuales que la caracterizan como tal) corre en un círculo, completamente agilizada y enlazada a sí misma dentro del círculo enorme de piedra, representa simbólicamente el recorrido perenne de la luna que se persigue a sí misma en su movimiento. Este objeto es presentado de modo que pueda ser vivido como parte de un comportamiento general de la civilización azteca, y no sólo de su nivel artístico. Muy distinto es, queriendo hacer otro ejemplo, como se ve "la Gioconda" en el Louvre -¿O, mejor dicho, como no se ve?-

ya que en el paroxismo de la frontalidad se pierde hasta el sentido por el cual la concebimos. "la Gioconda" es, quizás, el objeto más frontal que existe. Es una experiencia dramática compartida por muchos la de pasar unos tres segundos delante de algo que no se ve y que podría tranquilamente no existir (¿una fotocopia?).

Mientras que al Louvre se celebra la ceremonia de la veneración de un "genio", transformado en fetiche, protegido por una frontalidad maniaca, el museo antropológico de Ciudad de México

es un “recorrido” que hacemos en el hombre mexicano. Recuerdo, entre otras cosas, que las salas están dispuestas en dos niveles. En el nivel inferior hay los que llamaremos “testimonios arqueológicos” o bien “obras de arte”, articulados por civilización: hay el pabellón azteca, el tolteca, el maya, etc. Al nivel superior hay los testimonios de la vida de cada día de esas mismas poblaciones en la actualidad.

Queda claro que el *teatrum* del museo antropológico de Ciudad de México, es completamente distinto del Louvre o de los Museos Capitolinos. En él, el valor fundamental está desplazado de la fruición individual (fijense en la última palabra: *individual*) de una obra concebida como un hecho estético y, añadiría, casi exclusivamente visual y separado, a veces de manera drástica (además que “La Gioconda” recordad el cristal blindado que nos separa de “La Pietá” de Miguel Angel en S. Pietro). Una separación que vuelve la obra de arte en un “espectáculo”, en el sentido que Guy Debord atribuye a esta palabra, en algo que es la absoluta negación de la vida. Pensad ahora en la posibilidad de vivir en una relación orgánica con este “objeto”, como un mensaje enviado de una civilización a otra. No de un hombre a otro, más bien de una civili-

zación a otra: sustituir a cada representación una relación de comunicación. Ahí lo que está muerto se transforma en vida, y ya no gratifica nuestra vanidad cultural, mas alimenta nuestra vida de cada día, la modifica y la enriquece.

La frontalidad teatral encuentra su ápice con “la oscuridad en la sala”, donde la fruición no es sólo pasiva, sino también individual, donde el espectador pierde la misma noción de hacer parte de una colectividad, parte de un comportamiento cultural colectivo, que lo interpreta y que él mismo interpreta. No es una casualidad el hecho que, todo el trabajo de las vanguardias se proyecte, pues, hacia la recuperación de una “sensorialidad” compleja, que rompe las relaciones sacras fingidas condensadas en “la obra que no se toca”. En nuestro teatro frontal, así como en nuestros museos, la distancia es obligatoria. Y más, ¿qué son hoy nuestros “sitios arqueológicos” sino unos lugares de espectáculo frontal? Impracticables, inhabitados e inhabitables.

Hay una frase de Paracelso, en el “Coelum Philosophorum” que resulta muy clara también para los que no se dedican a la alquimia: *domus enim semper mortua, inhabitans vivus*. La casa, pues, siempre está muerta, el que la habita está vivo. La frontalidad acaba por poblar

nuestra vida como el escenario de larvas que no existen, que se proyectan en alguien que no existe, y transforma el teatro en un lugar de muerte.

Concluyo con una última anotación, quizás demasiado breve, justamente dedicada al actor. El comportamiento de actor, resulta fácil vislumbrarlo, no puede ser el mismo, no es la misma cosa la "actuación" en un contexto dominado por la frontalidad, en relación a contextos donde la frontalidad está abolida o modificada o alterada. Aquí el problema de las técnicas llega a ser decisivo. ¿De qué técnicas estamos hablando cuándo hablamos de técnicas? ¿De qué fundamentos del actor

hablamos, cuándo hablamos de fundamentos del actor? ¿Para qué máquina? El escenario y el edificio teatral de estilo italiano son una máquina que existe independientemente de quien la utiliza, llega antes, preforma contenidos y comportamientos, dicta las condiciones de su utilizzo, como todas las máquinas. Y como todas las máquinas aspira a representar la primacía del inanimado contra la primacía del viviente, que es notoriamente caótico, aleatorio, estocástico, y se define una vez tras otra en formas de composición, pero nunca se impone en una forma que se empecina, al menos hasta que no se convierte en cadáver.

Luigi Musati: Actor, director, investigador teatral y dramaturgo italiano de amplia proyección internacional. Director de la Academia Nacional de Arte Dramático "Silvio D'Amico" en Roma. Profesor invitado por la Escuela de Arte Dramático de la USAL, donde dictó un seminario en el año 2001.